



# "Ce n'est pas du théâtre". Sur l'adaptation théâtrale de quelques textes de Robert Pinget

Sylvie Patron

## ► To cite this version:

Sylvie Patron. "Ce n'est pas du théâtre". Sur l'adaptation théâtrale de quelques textes de Robert Pinget. Europe, 2004, pp. 123-129. <hal-00698645>

**HAL Id: hal-00698645**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698645>**

Submitted on 28 Mar 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## «CE N'EST PAS DU THÉÂTRE»

Sur l'adaptation théâtrale de quelques textes de Robert Pinget

C'est une constatation sans mérite et sans vanité : les textes qui sont à la base de cette petite réflexion diffèrent de tous ceux qui ont déjà été évoqués comme de tous ceux qui le seront par la suite. En quoi sont-ils différents ? En ce qu'ils n'existent pas — en ce qu'ils ne sont pas doués d'une existence autonome. Ces textes ne peuvent pas être produits. Ils ne sont pas distincts de la représentation qui leur a donné lieu. Ils échappent en général à l'attention des lecteurs et des commentateurs. Pour tenter une comparaison : de même qu'au cinéma, ce n'est pas le scénario mais le film qui se pose comme œuvre, de même au théâtre, le texte d'une adaptation n'est qu'un élément parmi d'autres de la réussite du spectacle.

La réflexion dispose donc : d'une part, de quelque chose qui n'est pas le texte de théâtre, mais dont celui-ci est issu, dérivé (en l'occurrence, *L'Inquisitoire*, le grand roman expérimental de Robert Pinget, *Autour de Mortin*, dialogues, comme le précise l'indication générique, *Monsieur Songe* et *Théo ou le temps neuf*, qualifiés indifféremment dans le paratexte de récits ou de petits romans) ; d'autre part, de quelque chose qui est plus que le texte, qui ne peut se dispenser de lui mais qui l'excède aussi considérablement (*Autour de Mortin*, porté pour la première fois à la scène par Jacques Seiler et Anne-Brigitte Kern au Théâtre Essaïon en 1979, *Monsieur Songe* et *Théo ou le temps neuf*, à nouveau mis en scène par Seiler respectivement en 1989 et 1994, enfin *L'Inquisitoire*, créé au Théâtre de Vidy-Lausanne en 1992, dans une mise en scène de Joël Jouanneau).

Pinget rappelle la part qu'il a prise aux différentes adaptations dans ses entretiens avec Madeleine Renouard :

J'ai travaillé seul à l'adaptation de *L'Inquisitoire*, tout simplement en choisissant les passages du livre qui auraient le plus d'effet sur l'esprit du spectateur. Le début, le milieu et la fin. Le milieu du livre introduit la présence du diable qui terrifie Johann (*sic*) et doit impressionner le public. Quant à l'adaptation de *Monsieur Songe*, elle a été faite par Jacques Seiler et Anne-Brigitte Kern puis supervisée par moi. C'est eux qui ont inventé le dédoublement de Monsieur Songe<sup>1</sup>.

L'adaptation de *L'Inquisitoire* est réalisée à la demande de Joël Jouanneau, qui a monté *L'Hypothèse*, révélation du Festival d'Avignon en 1987, avec David Warrilow dans le rôle de Mortin. Invité à Bucarest, après la chute du régime Ceaucescu, Jouanneau présente le film tiré de *L'Hypothèse*. Après le film, les spectateurs peuvent voir Warrilow, assis sur une chaise, pieds nus, à travers une découpe pratiquée dans le rideau de projection. Il interprète les dernières pages de *L'Inquisitoire*, consacrées à la description de la chambre :

Où se trouve la table

Au pied du lit

Et la chaise

Aussi

Où se trouve le lavabo

À droite en entrant

À côté du lit ou de la table

À côté de la table

Décrivez cette table<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Robert Pinget à la lettre. *Entretiens avec Madeleine Renouard* (Paris, Belfond, 1993, p. 81). Pinget attribue ici au narrateur anonyme le nom d'un des personnages de son récit.

<sup>2</sup> Les citations renvoient à *L'Inquisitoire* (Paris, Éditions de Minuit, 1962, rééd. coll. «Double», 1986, p. 485 pour la présente). Il existe aussi un enregistrement audio du spectacle de Joël Jouanneau, réalisé le 17 novembre 1993 au Théâtre du Petit Montparnasse et diffusé sur France-Culture le 23 janvier 1995, sur lequel nous appuierons nos analyses.

Le spectacle dans son ensemble ne dure pas plus de huit minutes. Mais, dans le contexte roumain de l'époque, l'effet est saisissant. Pour Jouanneau, c'est une étape importante dans la genèse de *L'Inquisiteur*<sup>3</sup>. Quant aux autres adaptations, elles sont dues essentiellement à Anne-Brigitte Kern et liées à l'histoire d'une compagnie, «Théâtre aujourd'hui», vouée dès l'origine à ne présenter que des créations<sup>4</sup>. À la fin des années 70, au moment où la compagnie prend véritablement son essor, tous les textes de Pinget pour le théâtre, à l'exception de *Nuit*, ont été créés et même, pour certains, déjà repris : de *Lettre morte*, un an après sa publication, en 1960, à *Paralchimie*, dernier en date, 1977, en passant par *Architruc*, créé en 1962 et repris par les Comédiens-Français en 1971. L'adaptation est donc une nécessité. Elle a aussi ses avantages, à commencer par celui d'être inaugurale, le plus souvent unique, rarement tentée à nouveau. Elle peut avoir des retombées positives pour l'auteur, en termes symboliques ou économiques, Pinget lui-même le reconnaît, au milieu de propos mitigés sur le théâtre et sur l'époque :

Ça plaît, c'est à la mode, les gens de théâtre en ont assez des textes écrits pour le théâtre et se rabattent sur d'autres textes. Ça leur permet d'inventer quelque chose, de mettre davantage d'eux-mêmes, de n'être pas réduits aux indications de scène, etc. C'est une mode aujourd'hui, très récente. Pourquoi pas ? Moi ça m'a rendu service mais il arrive que ça ne rende pas service à l'auteur de romans, et que ce soit complètement loupé au profit du décorateur qui prend de plus en plus d'importance — je n'ai rien contre les décorateurs, il y en a qui sont pleins de talent — et des metteurs en scène — qui sont pleins de talent aussi. Mais ils doivent penser d'abord au texte et non à remplir l'espace<sup>5</sup>.

\*

On connaît, par le biais de divers témoignages, l'opposition de principe de Pinget à l'idée de voir adapter au théâtre des romans ou

---

<sup>3</sup> Entretien avec Joël Jouanneau (7 juin 2000). Jouanneau nous signale l'existence d'une adaptation de *Cette voix* par Solange Pinget, nièce de l'auteur. Il vient lui-même d'achever celle du *Libera*.

<sup>4</sup> Entretien avec Anne-Brigitte Kern (9 décembre 1999). Nous remercions Anne-Brigitte Kern et Joël Jouanneau pour la gentillesse avec laquelle ils se sont prêtés à ces entretiens.

<sup>5</sup> *Robert Pinget à la lettre* (op. cit., pp. 214-215).

des textes non conçus pour ce mode de présentation. C'était aussi la position très ferme de Beckett. Elle se fondait sur le fait que son théâtre, passé la première expérience d'*En attendant Godot*, avait été conçu dans la chair même de la scène, à partir de ses réalités les plus concrètes : lumières, espaces, objets, déplacements, etc<sup>6</sup>. On ne peut pas en dire autant de Pinget, dont l'expérience de la scène reste limitée et dont le discours, sur la mise en scène par exemple, se révèle pour le moins décevant. Outre tous ces énoncés dans lesquels il avoue, sans forcément y croire, qu'il ne sait pas ce qu'est la mise en scène ou que «la mise en scène (lui) importe peu, de même que le décor»<sup>7</sup>, on peut citer la brève description qu'il fait à Madeleine Renouard de *L'Inquisitoire* :

La mise en scène de Jouanneau est presque inexistante, volontairement. Il y a Warrilow sur sa chaise c'est tout<sup>8</sup>.

Sa position en faveur d'une séparation nette entre les textes écrits pour le théâtre et ceux — romans, nouvelles, carnets — qui ne le sont pas est tributaire d'une vision du monde, de la vision d'un monde ordonné. Il faudra deux ans au couple Kern-Seiler pour le convaincre d'accepter l'adaptation de *Monsieur Songe*, pour vaincre ses réticences, concernant notamment l'absence d'unité de temps et de lieu dans le récit en question. S'il accepte, c'est par lassitude, par amitié aussi ; c'est qu'il n'est pas dupe et qu'il sait que tout ne dépend pas de lui dans l'avenir de ses propres textes<sup>9</sup>.

Quoiqu'à l'opposé des intentions de l'auteur, l'adaptation s'accorde en profondeur avec la logique à l'œuvre dans le théâtre de Pinget. Lorsque Jean Thibaudeau parle à son propos d'«Un théâtre de romancier»<sup>10</sup> ou lorsqu'Arnaud Rykner l'inclut dans son ouvrage sur les *Théâtres du Nouveau roman*<sup>11</sup>, ce qui est souligné, c'est bien la convergence de l'écriture dramatique et de l'écriture romanesque chez Pinget. Elle se marque par des interpolations (*Les enfants trouvés* dans

---

<sup>6</sup> Cf. Pierre Chabert, «Genèse d'une transposition scénique d'un texte de Samuel Beckett», dans *Théâtre et création*, textes réunis et présentés par Emmanuel Jacquart (Paris, Éditions Honoré Champion, 1994, pp. 123-133).

<sup>7</sup> *Robert Pinget à la lettre* (op. cit., p. 180).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>9</sup> Entretien avec Anne-Brigitte Kern.

<sup>10</sup> Dans *Critique* (n° 159-160, août-septembre 1960, pp. 686-692).

<sup>11</sup> Paris, Éditions José Corti, 1988.

*Mahu ou le matériau*), des doublets (*Lettre morte* et *Le Fiston*, *Architruc* et *Baga*), des personnages récurrents (Clope et surtout Mortin). Elle explique peut-être l'incompréhension, voire l'hostilité pure et simple, que les textes de Pinget pour le théâtre ont rencontrées lors de leur création. Le dossier de presse de *L'Hypothèse*, par exemple, fait apparaître la distance entre le texte de Pinget et l'idée que l'on se fait alors de la bonne pièce de théâtre. On lit sous la plume de Jean Paget dans le journal *Combat* du 9 mars 1966 :

Bien entendu, *L'Hypothèse* est, par excellence, un texte antithéâtral. Monologue à propos de la création, c'est davantage un texte à lire qu'à écouter. Chabert l'a dramatisé au moyen de projections cinématographiques qui créent une dimension dramatique (...) Je crains cependant que *L'Hypothèse* n'intéresse que des initiés et ne paraisse obscur au public habituel du Théâtre de France.

De Robert Abirached, qui fait pourtant partie des initiés, dans *Le Nouvel Observateur* daté du 16 :

*L'Hypothèse* de Robert Pinget me paraît être surtout un texte de romancier. L'auteur de *L'Inquisitoire* y poursuit, comme dans ses romans et dans ses nouvelles, l'enquête minutieuse qu'il mène depuis bientôt quinze ans sur le réel, le langage et la vérité (...) L'intérêt que je prends à la lecture de Pinget, l'amusement que me donne presque toujours son humour patelin, je ne les retrouve pas ici, où le monologue du conférencier Mortin devient vite harassant, malgré l'extraordinaire interprétation de Pierre Chabert.

Enfin, de Georges Léon, dans *L'Humanité* du 9 mars 1966 :

Pour cette quête de la vérité, l'acteur Pierre Chabert déploie un réel talent dramatique et fait valoir, de temps en temps, des recherches linguistiques, une articulation théâtrale possible.

C'est dans le récit que le théâtre s'épanouit, même si traditionnellement «ce n'est pas du théâtre» : telle est la conclusion formulée par Éric Eigenmann au terme du chapitre qu'il consacre à Pinget dans *La Parole empruntée*<sup>12</sup>. Sans prétendre résumer le livre, qui mérite d'être lu dans son entier, on retiendra l'originalité d'une démarche qui s'attache à repérer chez Sarraute, Vinaver et Pinget tout

---

<sup>12</sup> Paris, L'Arche, 1996, p. 148. «Ce n'est pas du théâtre» est le leitmotiv d'*Abel et Bela*.

ce qui travaille à l'encontre de la distribution énonciative propre au texte de théâtre. Autrement dit, elle se concentre sur les effets de décalage entre l'énonciation assignée à une réplique et l'énonciation qui s'y inscrit (décalage obtenu chez Pinget par la pratique généralisée de la citation, par la continuité des interventions qui semblent se fondre en une voix unique, par la dépossession de la parole qui affecte tous les personnages à des degrés divers). Selon Eigenmann, le récit auquel se livrent si souvent les personnages pingétiens est un moyen de cultiver le caractère citationnel de l'énoncé et de sauvegarder la collectivité de l'énonciation dont il a dégagé les enjeux dramaturgiques.

Dans le cas de Pinget, l'adaptation peut donc être envisagée, non comme une utilisation, mais comme une interprétation du texte qui tient compte de l'intention profonde de l'œuvre dans son ensemble.

\*

Le théâtre est un genre à contraintes fortes. S'il emprunte au roman, depuis plus longtemps que Pinget ne le prétend<sup>13</sup>, c'est d'abord pour capter à son profit une liberté plus grande, une invention plus riche, en particulier sur le plan des formes ; c'est aussi pour faire la preuve de ses propres pouvoirs. On peut même soutenir ce paradoxe que plus le roman est distant du théâtre (par son usage de l'espace et du temps, par la nature des pronoms qu'il met en jeu, par la responsabilité du narrateur dans le partage de la parole), plus la théâtralité sortira renforcée. C'est ainsi qu'*Autour de Mortin*, le plus facile à adapter, compte tenu de son caractère dialogué, est aussi de l'avis d'Anne-Brigitte Kern le moins théâtral des textes adaptés de Pinget (n'était toutefois la performance des comédiens qui, en 1979, incarnaient à eux trois tous les rôles d'intervieweur et d'interviewés). Avec *L'Inquisiteur*, *Monsieur Songe* et *Théo ou le temps neuf*, l'adaptateur ou l'adaptatrice se trouvent confrontés à deux défis de nature différente.

---

<sup>13</sup> Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en liaison avec le développement de l'esthétique réaliste. Cf. à ce sujet Michel Corvin, «Du genre au "texte", une esthétique de la convergence», in *Théâtre / roman. Les deux scènes de l'écriture*, entretiens de Saint-Étienne, I, 27-28 novembre 1984 (Saint-Étienne, DRAC, 1984, pp. 7-13).

Défi de la longueur dans le cas de *L'Inquisitoire*, qui illustre assez bien ce que Tiphaine Samoyault appelle l'*excès du roman*<sup>14</sup>, à quoi l'on peut opposer le caractère lacunaire et concis du texte de théâtre. Durée du spectacle : une heure. On mesure par là l'importance des coupures : coupures qui touchent les descriptions dont abonde le roman, les passages itératifs qui relatent la vie quotidienne au château de Broy, un certain nombre de récits sommaires et de digressions à propos de personnages secondaires ; coupures qui modifient sensiblement la fable, en donnant par exemple une importance égale aux premiers maîtres du domestique dans la chronologie interne, les Emmerand, et aux maîtres qu'il vient de quitter, jamais désignés par leur nom, qui sont au point de départ de l'enquête. De l'aveu même de Jouanneau, elles tendent à faire apparaître ce qui se dissimule dans le roman, ce qui est même à proprement parler enseveli sous la prolifération des éléments romanesques : l'enfant mort, mort de méningite mais aussi mort au fond de soi :

je ne saurais même plus dire à quelle heure il se levait notre enfant j'étais déjà debout je ne saurais même plus dire ce qu'il faisait sauf ses livres je ne pourrais même plus dire sa voix je ne me souviens plus de sa voix<sup>15</sup>.

Les coupures conduisent également à l'exaspération du rapport de force répercuté à tous les niveaux de la représentation (jeu, lumières, sonorisation) :

Remettez-vous, dites ce que vous savez de madame Lemove

Où voulez-vous en venir

Répondez

Je dis où voulez-vous en venir qu'est-ce que ça vous apportera ce que je peux vous dire sur madame Lemove

Répondez

Non je ne répondrai pas je ne veux pas répondre madame Lemove n'est rien il n'y a rien à en dire et de me forcer à en parler n'ajoutera rien<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1999.

<sup>15</sup> Cf. *L'Inquisitoire* (*op. cit.*, p. 301). L'infanticide est également au cœur du *Libera*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.



Dans le roman, le domestique finit par répondre en détail à la question posée ; dans la version théâtrale, celui qu'on va appeler l'enquêteur ou l'inquisiteur est contraint de passer à une autre question.

Qui dit coupure dit aussi articulation, suture. On constate que, d'une séquence à une autre, l'enchaînement des répliques respecte le plus souvent la cohésion thématique et syntaxique. Pour cela, Pinget a rarement recours aux ajouts (sauf erreur, on ne trouve qu'une question ajoutée au début du spectacle : «Vous n'essayiez pas de causer avec lui», qui se déduit de la phrase suivante : «J'ai essayé j'ai essayé de causer de savoir pourquoi et sur lui quelque chose mais pas longtemps pas longtemps»<sup>17</sup>). Il s'appuie surtout sur l'un des procédés majeurs du roman, l'épanorthose ou la rétroaction, le fait de revenir sur ce qui a été dit quelquefois plus de cent pages en arrière («ils auraient bien pu recevoir le pape je ne l'aurais pas su»<sup>18</sup>, «N'avez-vous pas dit alors que vos patrons auraient pu y recevoir le pape vous ne l'auriez pas su»<sup>19</sup>).

Autre défi. À la parole distribuée, clairement adressée, qui caractérise le texte de théâtre, des romans comme *Théo* ou *Monsieur Songe* opposent une singulière confusion. Confusion par exemple entre les dialogues spontanés et les dialogues retranscrits dans *Théo ou le temps neuf*, qui est scandé par le retour de l'injonction : «Continue ta lecture» ou «Poursuis ta lecture»<sup>20</sup>. Dans *Monsieur Songe*, il y a concurrence tout au long du récit entre un narrateur hétérodiégétique, autrement dit absent de l'histoire qu'il raconte, et un narrateur qui se confond avec le personnage tout en parlant de lui-même à la troisième personne :

La nièce dit en se servant de hors-d'œuvre c'est drôle ne prends pas ce que je vais te dire pour une offense mais lorsque je pense à toi je nous vois toujours à table. L'oncle dit ce n'est pas drôle c'est humain. On recherche les moments de plaisir et le plaisir nous vient à tous deux de notre conversation laquelle se tient pendant les repas. Et il ajoute

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>20</sup> Cf. *Théo ou le temps neuf* (Paris, Éditions de Minuit, 1991, pp. 13, 18, 20, 24, 29, 46, 67). Il existe un enregistrement audio du spectacle de Jacques Seiler, réalisé le 4 octobre 1994 au Nouveau Théâtre Mouffetard et diffusé sur France-Culture le 26 janvier 1995.

prendre ça pour une offense, qu'est-ce que tu vas chercher là ? Ce début de conversation s'interrompt ici dans le cahier<sup>21</sup>.

Les points de vue sur le personnage varient eux-mêmes constamment, de la focalisation interne : «À son âge, quand on a passé sa vie à surveiller ses moindres penchants, à justifier ou à condamner ses moindres réactions, on ne peut plus guère se laisser vivre»<sup>22</sup>, à la focalisation externe : «Qu'est-ce qui préoccupe monsieur Songe ?»<sup>23</sup>. Dans l'adaptation d'Anne-Brigitte Kern, l'élimination du narrateur, par conséquent des hésitations et des pièges de la narration, se voit compensée par le dédoublement du personnage, qui fournit deux rôles distincts : d'un côté, un monsieur Songe dialoguant (en particulier avec sa nièce, en particulier aux moments des repas) ; de l'autre, un monsieur Songe intérieur, qui joue l'aparté. C'est à lui qu'est attribuée la manie du «dit-il», décrite dans le troisième chapitre du roman :

Monsieur Songe qui est coquet mais pas malin ajoute un dit-il à tel propos très personnel qui tombe de sa plume, croyant ainsi donner le change, faire accroire que ledit propos n'est pas de lui s'il lui paraît faible ou contestable<sup>24</sup>.

Ainsi l'adaptation ne se réduit pas à extraire les dialogues, elle se fonde aussi sur la recherche d'équivalents scéniques à tel ou tel trait d'écriture du roman.

\*

Il reste à aborder la façon dont la mise en scène s'élabore à partir des propositions non théâtrales mais théâtralisables des textes en question. Le premier travail pour le metteur en scène consiste à se demander ce qu'il va donner à voir, à trouver l'action sur laquelle il va s'appuyer pour que le spectacle existe théâtralement. Dans *L'Inquisitoire*, l'action théâtrale peut se résumer en un mot. C'est une question, «Oui ou non répondez»<sup>25</sup>, qui a déclenché l'écriture du

---

<sup>21</sup> *Monsieur Songe* (Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 63).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 82. Anne-Brigitte Kern nous indique qu'elle a inséré dans son adaptation quelques extraits des carnets de Monsieur Songe, intitulés *Le Harnais*, *Charrue* et *Du nerf*.

<sup>25</sup> *L'Inquisitoire* (*op. cit.*, p. 7). Cf. aussi la postface du *Libera*.

roman. Sur la scène, c'est à la question qu'est soumis le personnage du domestique, incarné par David Warrilow. L'inquisiteur, lui, est représenté par une voix off (celle de Michaël Kraft ou celle de Jouanneau lui-même, avec des effets sonores dus à Paul Bergel).

La conception de l'action est indissociable de la conception du lieu dans laquelle elle s'inscrit. Le décor de *L'Inquisiteur*, réalisé par Jacques Gabel, se compose d'une chaise, placée au centre du plateau sur lequel est tracé un petit chemin de terre et de feuilles. En disant chaise, on risque cependant de faire naître une idée fausse dans l'esprit de ceux qui n'ont pas assisté au spectacle. La chaise de *L'Inquisiteur* n'a que peu à voir avec l'ordinaire siège avec dossier sans accoudoirs. C'est une grande chaise de métal rouillé, posée sur un piédestal, dont le dossier prolongé en hauteur a la forme d'un peigne aux dents cassées. Jouanneau y voit un autoportrait de son décorateur<sup>26</sup>. Dès son entrée en scène, Warrilow se dirige vers la chaise qui semble tenir dans un équilibre douteux. Lorsqu'il s'assied, elle pivote en grinçant avant de se stabiliser. Elle se referme sur lui à l'aide d'un mécanisme simple, actionné depuis la coulisse. On songe ici à ce que dit Anne Ubersfeld à propos de certaines œuvres modernes, celles de Beckett par exemple, dont le sens réside moins dans la parole des personnages que dans les conditions d'exercice ou de non-exercice de cette parole : que peut-on dire quand ce qu'on dit sort d'une poubelle<sup>27</sup> ? De même, quelle vérité attendre de l'homme assis sur la chaise conçue par Jacques Gabel ?

Dans la scénographie de Philippe Manoge pour *Monsieur Songe*, l'action se déroule sur plusieurs plans. Le premier personnage, incarné par Jacques Seiler et symbolisé par son écritoire, est confiné dans un espace clos, sous les yeux du public. Le second — même silhouette, même costume — évolue derrière un transparent. Dans *Théo ou le temps neuf*, ce sont surtout les éclairages qui permettent de visualiser les différents modes de présence de l'enfant : l'enfant absorbé dans une action d'enfant, en compagnie de la servante (Nadia Barentin) ou du jardinier (Robert Sireygeol), et l'enfant que le vieillard (Seiler) porte secrètement en lui.

---

<sup>26</sup> Entretien avec Joël Jouanneau. De celle de *L'Hypothèse*, il dit : «La chaise à roulettes, ce serait plutôt Jacques Gabel réfléchissant à qui je suis».

<sup>27</sup> Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris, Éditions sociales, 1977, rééd. Belin Sup, coll. «Lettres», 1996, p. 190).

Mettre en scène un texte adapté suppose enfin d'avoir profondément foi en l'acteur, de croire même que l'acteur peut tout. C'est l'impression que donne Warrilow dans *L'Inquisitoire*. Une écoute attentive de l'enregistrement permet d'établir un lien entre la suppression de la ponctuation dans le texte de Pinget et certaines libertés prises par l'acteur dans son interprétation. C'est ainsi qu'il introduit des ruptures à des endroits qui ne sont pas forcément ceux où se trouveraient les signes de ponctuation. Tantôt il privilégie le sens, en reconstituant des phrases distinctes, et tantôt le débit, en mettant tout sur le même plan. À certains moments, il fait même les questions et les réponses :

Le secrétaire recevait-il souvent la nuit

Souvent je ne peux pas dire souvent, je voyais des fois le matin que  
l'abat-jour de la lampe était relevé

*Quelle sorte d'abat-jour*

Un abat-jour en parchemin<sup>28</sup>.

\*

Adapter des textes pour le théâtre, est-ce seulement une manière de refuser le théâtre à texte ? N'est-ce pas plutôt interposer entre le *théâtre*, c'est-à-dire étymologiquement le lieu d'où l'on voit les représentations, et le *drame*, c'est-à-dire l'imitation en acte de la réalité, un troisième espace que l'on pourrait appeler précisément le texte ? Cette idée, empruntée à Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*<sup>29</sup>, révèle toute sa pertinence dans le cas des textes adaptés de Pinget. Quand un roman comme *L'Inquisitoire* est adapté en une quarantaine de pages environ, il reste encore aux spectateurs près de 450 pages à lire si le spectacle leur en a donné envie. L'existence de ce reste ou de cet excédent est signalée en permanence : par les noms propres («Pernette», «Pompon», «madame Lemove»), par les articles définis de notoriété («Quand le service en vermeil a-t-il disparu de chez mademoiselle de Bonne-Mesure»<sup>30</sup>), par tout un système de

---

<sup>28</sup> Cf. *L'Inquisitoire* (op. cit., p. 18). Nous soulignons : dans le spectacle de Jouanneau, la question est posée par David Warrilow qui imite la voix off.

<sup>29</sup> *Écritures dramatiques contemporaines* (Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, rééd. Circé / poche, coll. «Penser le théâtre», 1999, p. 186).

<sup>30</sup> Cf. *L'Inquisitoire* (op. cit., p. 202).

renvois extratextuels («Qui est cette nièce de Marthe», «Tout ça je l'ai dit», «C'est au second la chambre du fils qui est parti je l'ai dit»<sup>31</sup>). En choisissant d'adapter *Théo* ou *Monsieur Songe*, on intronise aussi le texte sur la scène à travers l'acte de lecture ou la graphomanie. Dès lors, Pinget, ce n'est pas seulement du théâtre, c'est du texte en représentation.

*Sylvie Patron*

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 228, 176, 482. Ni la nièce de Marthe, ni le fait que les domestiques engagés en extra soient considérés comme peu fréquentables («ça»), ni la chambre du fils n'ont d'antécédents dans le texte adapté.

## PHOTOGRAPHIES

1. *de g. à dr.* : Samuel Beckett, Robert Pinget, un technicien du Théâtre de l'Odéon, Pierre Chabert (Odéon-Théâtre de France, 1966).
2. Samuel Beckett et Pierre Chabert (Odéon-Théâtre de France, 1966).
3. Pierre Chabert dans *L'Hypothèse* de Robert Pinget, mise en scène de Samuel Beckett (Odéon-Théâtre de France, 1966).